

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

La parole aux femmes, en guise d'introduction

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1653440> since 2017-11-28T16:52:49Z

Publisher:

Classiques Garnier

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

La parole aux femmes, en guise d'introduction

Mieux vaud, s'il faut tomber, tomber sous les coups d'un homme
Alors du moins, on ne dira pas que nous ne valons point les femmes
(Sophocle, *Antigone*, v. 672-675)

Le recueil *Le Troisième sexe des avant-gardes* vise à explorer le rôle essentiel que les femmes ont joué à l'intérieur du circuit culturel des Avant-gardes historiques et à examiner leur apport révélateur en Europe, dans le cadre spécifique de l'expérimentalisme littéraire et artistique de l'époque.

Le titre du volume tire son origine d'une réflexion que Valentine de Saint Point a élaboré au cours des années '10 à travers quelques écrits de fiction et de critique. C'est en effet dans son roman *Un amour* (1911) qu'elle a proposé sa propre définition de femme créatrice, qu'elle approfondira dans son essai *La femme dans la littérature italienne*¹ : être « complexe » et « complet », la femme appartiendrait au « troisième sexe » une fois libérée du « joug des obligations féminines », des préjugés et des devoirs auxquels elle a été soumise depuis toujours. C'est le charme indiscret de cette provocation qui nous a inspirées et conduites à entreprendre un parcours de recherche portant sur le rôle incisif des femmes créatrices, dont la force de frappe du discours culturel au cœur des avant-gardes historiques fut retentissante malgré les préjugés sexistes de l'époque.

C'est ainsi que Germaine Albert-Birot, Céline Arnaud, Benedetta Cappa Marinetti, Rosa Chacel, Jean Dominique, Elena Gouro, Mascha Kaléko, María Lejárraga, Hélène d'Ëttingen, Valentine de Saint-Point Gisèle Prassinos, Enif Robert, Dorothy Shakespear Pound, María Zambrano, et d'autres femmes encore nous ont permis de relancer le débat autour des avant-gardes en Europe pour en retracer une autre histoire, notamment celle qui a été écrite par leurs travaux de recherche littéraire et artistique. Leurs itinéraires créatifs et personnels, bien que très différents entre eux, se sont révélés denses de points communs – comme notre volume le prouve – et ils font écho les uns aux autres car tous ont rayonné au cœur d'une « seule grande ville », l'Europe, comme l'affirmait Valéry Larbaud, une Europe en mesure d'accueillir leurs propositions culturelles. Une Europe dominée à cette époque-là par une nécessité commune aux intellectuels de préfigurer le monde selon leurs visées artistiques et idéologiques, et animée par l'attitude pan-culturaliste des tenants des avant-gardes ; ces derniers souhaitaient un monde nouveau transformé par la révolution et la culture strictement unies entre elles, où « les ondes des océans seront obligées de pincer les cordes tendues de l'Europe à l'Amérique² ».

Les protagonistes de ce volume témoignent elles aussi de cette même sensibilité à l'égard du renouveau des arts et des lettres et elles aussi ont manifesté plus ou moins bruyamment leur nécessité de créer un monde à l'image de leurs œuvres et de leurs idéaux. Ce sont des femmes qui ont poursuivi, exactement comme les hommes, ce rêve utopique de transformation qui a caractérisé les « esprits nouveaux » des avant-gardes européennes, et elles l'ont fait en témoignant d'une liberté d'esprit et d'expression

¹ *La Nouvelle Revue*, XXXI^e année, Troisième Série, Tome XIX, janvier-février 1911.

² V. Maïakowski, *Opere*, éd. par I. Ambrogio, Rome, Editori Riuniti, 1958, 4 vol. (ici, vol. I, p. 757).

absolument singuliers. En jouant souvent des rôles de premier plan qu'il faut désormais leur reconnaître, elles ont partagé cette nécessité largement répandue au cœur des partisans des avant-gardes d'expérimenter de nouvelles formes d'expression de l'écriture : de la prose à la poésie et dans quelque cas, des textes théâtraux. En plus, si les interprètes les plus renommés des mouvements qui vont du Futurisme au Surréalisme ont adopté le Manifeste littéraire comme moyen de communication de leurs pétitions de principes, les femmes ont elles aussi lancé leurs idées moyennant des solutions méta-discursives destinées à supporter la pratique de leurs expérimentations. Valentine de Saint-Point s'est notamment imposée comme la seule écrivaine qui a publié à cette époque-là deux Manifestes, le *Manifeste de la femme futuriste* (1912) et le *Manifeste de la Luxure* (1913). Céline Arnould, quelques années plus tard, sera la seule femme dadaïste à signer un Manifeste littéraire, comme son *Ombrelle Dada*, publié dans *Littérature* en 1920, en témoigne bruyamment. Et Benedetta Cappa Marinetti est elle aussi la seule femme à avoir rédigé en Italie et dans ces mêmes années, deux manifestes, le *Manifesto sull'immediatezza dell'espressione in arte* (1922-24, mais publié seulement en 1996) et *Sensibilità futurista* (1927) ; elle a également participé à la rédaction d'un document important dans l'histoire de la peinture des avant-gardes, le *Manifeste de l'Aéropeinture futuriste* (1929).

Si, comme nous venons de le remarquer, les femmes participent de cette tendance distinctive des grands expérimentateurs de l'époque à produire des discours qui accompagnent les œuvres, elles n'ont pas manqué aussi d'approfondir leur recherche en fondant des revues (Céline Arnould), ou en collaborant aux revues et aux journaux de l'époque ; c'est pourquoi on retrouve largement au cœur de la communauté des écrivaines les modalités de communication les plus répandues dans les milieux avant-gardistes.

Le trait commun de la majorité des femmes qui animent ce volume est l'écriture. Cependant elles ont tout de même pour la plupart expérimenté d'autres domaines artistiques : le talent de Benedetta ou d'Elena Gouro dans la peinture, la passion de Valentine de Saint-Point pour la danse n'en sont qu'une petite attestation. Ainsi leur écriture souvent ressent de cette influence des autres arts et elles mettent en place une écriture basée sur le mélange des codes visuels et verbaux. Les seules exceptions qui confirment la règle de notre volume sont constituées par Germaine Albert-Birot et Dorothy Shakespear. Quant à la première, dont la formation littéraire et la fréquentation du milieu avant-gardiste sont à l'origine de sa transposition musicale des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, elle a été accueillie avec enthousiasme dans le cercle des représentantes du soi-disant « troisième sexe des avant-gardes » car elle a entrepris la recherche d'un nouveau langage en mesure de comprendre la parole apollinarienne en termes musicaux. En revanche, Dorothy Shakespear a enrichi notre florilège de femmes aux intérêts plutôt littéraires car elle a porté une attention particulière à l'illustration des livres, ce qui lui a permis de transposer les mots en couleurs selon sa sensibilité vorticiste. C'est ainsi qu'elles sont entrées de plein pied dans le chœur de ces voix féminines qui ont témoigné aussi, en général, d'une écriture qui a participé activement au processus de rupture de la transmission des codes génériques.

Le cosmopolitisme de ces femmes qui, pour la plupart, ont fréquenté les milieux intellectuels européens les plus féconds et qui ont voyagé de par l'Europe, est un autre trait qui les lie et qui les rattache à l'esprit avant-gardiste du temps. L'écriture sous pseudonyme comme recherche d'une certaine forme d'anonymat semble constituer une sorte de fil rouge entre les protagonistes de ce volume : il y a des écrivaines qui adoptent des pseudonymes masculins (Jean Dominique, Roch Grey), d'autres qui se font connaître avec le nom de leurs époux (Germaine Albert-Birot, Masha Kaléko, Enif

Robert), d'autres encore qui profitent de leurs descendance illustres (Valentine de Saint Point) ; il y a celles qui ne se signent que de leur prénom (Benedetta) et celles qui adoptent des noms de plume (Céline Arnauld). L'aspect qui les rapproche c'est la nécessité de s'éloigner de tout stéréotype lié à leur condition de femmes, ce qui se traduit par un éloignement du soi-disant féminisme – « une erreur politique » selon Valentine de Saint-Point – et par le rejet d'une image de la femme encore conditionnée par sa fonction maternelle, comme Enif Robert l'a très bien montré dans son roman *Un ventre di donna*.

Leur destin d'oubliées, appartenant à cette minorité de femmes non conformistes qui a montré une volonté patente de prise de distance par rapport au développement de la culture de masse; de plus, leur destin est associé en général à leur condition de femmes mariées, ou compagnes, ou amies d'hommes engagés du point de vue artistique et littéraire. Cela ne fait que souligner leur statut de femmes écrivaines et artistes marginalisées et intégrées socialement et artistiquement de par leur mariage. En ce début du XX^e siècle, où souvent « le couple d'artistes devient une unité de production au sein de laquelle l'homme est toujours certain de garder le premier rôle¹ », leur participation à la vague de renouveau artistique et littéraire n'est pas suffisamment perçue. Faire partie du circuit des avant-gardistes signifie pour elles tenter d'échapper à la pression que la société exerce sur elles en les dotant d'attributs spécifiques censés non seulement suffoquer leurs capacités de création, mais aussi les plonger dans une dimension de marginalisation sans issue. Ce vingtième siècle qui, pour nous, fait partie du passé, a été pour elles une promesse pour l'avenir : c'est au cours de ces années denses de stimuli culturels et sociaux qu'elles ont manifesté leur présence par une action culturelle vouée à prôner une nouvelle image de la femme, ouverte enfin à la différence et jamais renfermée de manière monologique dans une fausse univocité de signification. Bref, c'est à ce moment-là qu'elles ont pris conscience de cette expérience que Luce Irigaray définira bien plus tard comme « pensée de la différence ».

Quelques mots maintenant pour broser le portrait de chacune de ces femmes regroupées sous l'étiquette de « troisième sexe des avant-gardes ». La première question que nous nous sommes posées face au travail de présentation a été le suivant : comment les proposer aux lecteurs ? Selon l'ordre alphabétique adopté au début de notre introduction ? Selon l'âge de naissance ? Selon qu'elles proviennent de l'Europe occidentale ou orientale ? Selon des critères de renommée ? Aucun de ces critères ne nous a évidemment convaincues ; le « hasard objectif » aurait été peut-être la meilleure des solutions possibles. Cependant, nous avons finalement opté pour un ordre alphabétique à partir des noms des collaborateurs au volume – que nous remercions vivement pour avoir contribué à ce projet – afin que toutes se retrouvent sur un même pied d'égalité.

Valentine de Saint-Point (1875-1953), suite à de « pétrifiantes coïncidences », ouvre notre volume soumise à l'analyse d'Elisa Borghino qui, depuis ses débuts de chercheuse, a traqué les origines du « troisième sexe », jusqu'à en adapter la définition pour son mémoire de master ! Sa contribution s'ouvre donc d'abord sur la genèse de ce tierce sexe, pour s'orienter ensuite vers l'analyse de l'image de la femme nouvelle que Valentine de Saint-Point a forgé tout au long de sa période de formation artistique et littéraire au sein des avant-gardes. Celle-ci se définit par l'ambiguïté, par son aspect exceptionnel et par sa capacité de s'exprimer moyennant des voix et des langages différents. Cette sur-femme, comme l'écrit Elisa Borghino, ne devra donc pas être réduite au cliché de la mère de famille passive et niaise, mais être, comme le propose

¹ M.-J. Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 52.

Saint-Point, guerrière et dominatrice à l'image de l'homme. D'autres aspects également importants de l'œuvre de Valentine de Saint-Point émergent parallèlement à l'analyse de la femme nouvelle : la subversion des canons traditionnels qu'elle opère à travers son activisme moderniste et la révolte à la morale bourgeoise qu'elle met en œuvre, unis au désir de régénération de la femme. Une femme finalement libérée des conventions sexistes ou idéologiquement dominatrice, au sens futuriste ? Laissons la réponse aux textes et aux manifestes de Valentine de Saint-Point.

Céline Arnould (1885-1952), d'origine roumaine, partage avec Valentine de Saint-Point la primauté d'avoir écrit un manifeste littéraire. Dans le cadre de son expérience littéraire vouée à bouleverser les conventions de l'esthétique traditionnelle avec l'irrévérence dadaïste, elle est la seule femme à avoir fondé une revue avant-gardiste en 1920, *Projecteur*. Les traits qui rapprochent Céline Arnould du contexte socio-culturel des avant-gardes du début du XX^e siècle sont sa condition de déracinée et son cosmopolitisme moderniste. Comme la plupart des écrivaines ou artistes de l'époque – et comme la plupart des femmes appartenant au « troisième sexe des avant-gardes » –, c'est son image de « femme de » (Paul Dermée) qui a contribué pendant longtemps à offusquer son talent. La contribution de Franca Bruera vise à en souligner l'autonomie du langage par rapport au groupe dada auquel elle a appartenu et à en mettre en relief l'originalité des choix esthétiques et poétiques au moment de sa soi-disant renaissance à la poésie, qui coïncide avec la fin de la saison de la méfiance dadaïste. À cette phase de recherche appartient l'*Apaisement de l'éclipse*, œuvre théâtrale qui fait émerger des images de femmes victimes de violences psychologiques auxquelles Céline oppose la force de la vie et de la parole, c'est-à-dire les vraies sources d'affranchissement et de libération de la femme. Arnould semble animée par l'exigence de porter son témoignage sur la condition de la femme à son époque et, en même temps, contraster et condamner peut-être aussi, bien qu'en filigrane, l'image de la femme objet de consommation qu'à partir des années '20, le Surréalisme avait contribué à diffuser. D'origine juive, elle sera obligée de quitter Paris avec son mari franc-maçon et sera clandestine dans la région de Toulouse au cours d'années terribles qui ne manqueront pas de laisser des traces dans sa mémoire. À la libération elle rentrera à Paris. Quelques mois après la mort de son mari Paul Dermée, Céline Arnould se suicidera au gaz dans son appartement parisien.

Dorothy Shakespear (1886-1973), présentée en troisième position dans le désordre alphabétique du troisième sexe des avant-gardes, nous -vérifier la présence des femmes artistes dans le climat du vorticisme anglo-saxon. Laurent Bury propose un panorama biobibliographique détaillé de cette femme mieux connue comme épouse d'Ezra Pound. Femme cultivée, montrant des intérêts culturels multiples, elle a voyagé entre l'Angleterre, la France et l'Italie. C'est à travers Pound que Dorothy connaît en 1914 le milieu vorticiste. Elle a pratiqué tout au début de sa carrière un impressionnisme modéré, pour atteindre finalement une abstraction axée sur la puissance des lignes et des couleurs. Elle a tout particulièrement attiré notre attention pour son activité d'illustratrice de livres, ce qui marque aussi un retour à la figuration très importante dans son parcours de recherche artistique au cœur du milieu vorticiste.

Parmi les femmes russes écrivaines et artistes – dont les plus célèbres se sont appelées Nathalia Gontcharova, Alexandra Exter, Olga Rosanova, Liubov Popova etc., c'est Elena Gouro qu'Elena Galtzova soumet à notre attention. Elena Gouro (1877-1913) est poète, peintre, dramaturge et prosatrice de la toute première génération futuriste. La présence presque obsédante du motif de la maternité est l'un des éléments les plus récurrents de son œuvre, comme Vadim Cherchenevitch l'avait bien compris. Galtzova analyse de façon ponctuelle les « formes organiques » qui reviennent dans les poèmes de Gouro et ses tentatives de retour aux origines à travers la création en tant que

source première pour la recherche des moyens d'interaction entre les arts et des formes abstraites et de synthèse du langage, le zaoum notamment.

Marie Closset (1873-1952), alias Jean Dominique, appartient en revanche à cette première génération d'intellectuelles belges formées aux idéaux de liberté individuelle. Elle fréquente les milieux de l'avant-garde anarchiste bruxelloise et débute en poésie en publiant, sous le conseil d'Émile Verhaeren, ses vers dans la revue *l'Art Jeune*. Cette première incursion dans les milieux avant-gardistes de la capitale sera renforcée par son insertion dans le milieu de *L'Art Moderne*. Vanessa Gemis nous montre combien Marie Closset ait participé au processus d'émancipation de la femme intellectuelle en lui conférant une nouvelle image, celle de la femme créatrice, et en contribuant à la création d'un cercle d'intellectuelles – les Peacocks – amoureuses de poésies et désireuses de participer ainsi au renouveau artistique. Et ce qui est curieux, c'est qu'au cœur de ce cercle Jean Dominique, comme par effet de mise en abyme, prend le surnom de Bobby, qui est également à considérer comme deuxième pseudonyme de l'écrivaine. Combien d'identités voulait-elle donc arborer, Marie Closset ?

Allons maintenant en Espagne dans les années Trente, au cours d'une période où le processus de modernisation a favorisé l'intégration des bourgeoises dans la vie politique, culturelle et artistique du pays. Même si le prototype de la femme moderne appartient aux trois générations de 1898, 1914 et 1927 – comme l'explique avec force détails Mercedes Gómez Blesa –, la vraie apparition des femmes dans le domaine de la culture ne s'est réalisée qu'avec la génération de 1927. Gómez Blesa focalise son attention sur les premières femmes avant-gardistes qui se sont identifiées au prototype féminin de la garçonne ou de la *flapper*, modèles divulgués par les médias de l'époque et bientôt devenus des icônes de la femme moderne. Pendant la période républicaine (1931-1939) plusieurs femmes mettront en œuvre une rhétorique panégyrique à l'égard du système politique; la République représentera la seule solution possible à la crise politique et sociale du pays et en même temps le seul espoir de se sortir des stéréotypes sexistes. C'est ainsi que Mercedes Gómez Blesa nous fait connaître l'apport de María Lejárraga, Constanza de la Mora, Concha Méndez, Delhy Tejero, Josefina de la Torre, Maria Zambrano et bien d'autres femmes qui, par leurs témoignages autobiographiques, biographiques ou de fiction ont illustré les paradoxes et les contradictions de leurs expériences personnelles et professionnelles.

En poursuivant notre itinéraire, force est de constater que très peu de femmes ont donné une contribution importante à l'avant-garde musicale, et qu'une seule a su transposer les intuitions apollinaiennes en langage musical. Alessandro Maràs consacre une étude détaillée à Germaine Albert-Birot (1877-1931), dont l'activité artistique, strictement liée à celle de son mari Pierre, se distingue par sa capacité de renoncer complètement à toute sorte de régularité formelle et à tout psychologisme descriptif au profit de la désagrégation cellulaire du discours musical. Les théories anti-mimétiques d'Apollinaire trouvent évidemment chez Germaine Albert-Birot un terrain très fécond sur lequel se greffer et elles ont exercé une influence fondamentale sur ses travaux successifs. Deux articles publiés entre 1917 et 1918 en témoignent largement ; ils sont axés sur l'importance du rythme en tant que structure fondatrice de la danse et de la musique, contre les traditions et le pathétisme.

En ce qui concerne l'Italie, terre qui a vu germer et s'épanouir l'un des mouvements d'avant-garde les plus renommés, le Futurisme, l'apport de Benedetta Cappa (1897-1977), femme de Filippo Tommaso Marinetti à la conquête d'une image autonome et indépendante de celle de son mari n'est pas à sous-évaluer bien au contraire. C'est sa double expérience de peintre et d'écrivaine qui l'a menée à inventer un nouveau langage capable d'abolir les frontières entre les arts et les genres. À ce

propos, Cathy Margaillan souligne l'originalité dont Benedetta témoigne dans l'emploi de la couleur et s'interroge sur la fonction structurale et symbolique de celle-ci. C'est à partir de l'expérience de la peinture, écrit Cathy Margaillan, que Benedetta aboutit à l'écriture ; et la couleur exerce un rôle de premier plan dans ce passage spontané entre les genres. Dans son écriture, la couleur devient même l'objectif premier de la narration ; celle-ci participe de l'histoire racontée en orientant la signification jusqu'à en souligner la portée ésotérique.

Cachée derrière deux pseudonymes, d'origine russe mais parisienne dans l'esprit, Hélène d'Ettingen rentre dans la rose des représentants du troisième sexe des avant-gardes grâce à son ambiguïté foncière. Barbara Meazzi trace exprès son profil biobibliographique pour essayer de résoudre quelques-unes des énigmes qui ponctuent son existence. De plus elle analyse son journal inédit qui contient de nombreuses données utiles afin de reconstruire sa vie, son activité d'écrivaine et de critique d'art, et d'évoquer le contexte culturel dans lequel elle a vécu. Sa maison est le lieu de rencontre des artistes et des écrivains les plus renommés de l'époque, parmi lesquels Apollinaire, le douanier Rousseau, Ungaretti, Picasso et Ardengo Soffici.

La futuriste Enif Robert (1886-1974), co-auteure avec Marinetti du roman *Un ventre di donna* est au cœur de la contribution de Lucia Re. Sa contribution montre dans un premier temps comment la bisexualité était perçue dans le contexte idéologique et culturel qui a vu émerger ce roman expérimental. L'analyse du texte que Lucia Re nous propose par la suite met en évidence avec une grande précision de détails comment le roman s'interroge constamment sur l'importance de la créativité féminine et sur l'écriture en tant qu'instrument thérapeutique. Les thèmes du libre choix de la procréation, de la bisexualité androgyne, de la revendication d'une sexualité enfin libre et libérée des préjugés sociaux sont au cœur de ce roman où la description minutieuse de la maladie de la protagoniste n'est qu'une stratégie discursive censée souligner le sens d'aliénation des femmes et leur souffrance dans le processus de recherche de leur corporalité. Les thèmes du lesbisme et de la bisexualité sont développés par Enif Robert tout au long de son roman et sont ponctuellement repris par Lucia Re qui en souligne l'importance dans l'économie du roman en tant que moyens pour faire opposition à l'hétérosexualité normative et à une idée d'expérience amoureuse ou de désir uniquement liés aux finalités reproductives.

Dans le contexte sexiste du Surréalisme, où les femmes ont été pour la plupart marginalisées, Gisèle Prassinos occupe une place privilégiée et singulière. Muse de Dalí et de Max Ernst, elle a commencé à publier ses écrits à quatorze ans, ce qui lui a valu la comparaison avec Rimbaud (comme Céline Arnould d'ailleurs le fût pour les sujets abordés). Maria Spiridopoulou en analyse les spécificités de l'écriture : Prassinos, qui est une grecque de mère italienne, et qui n'appartient pas non plus à la culture française, recherche sa propre dimension identitaire à travers l'écriture. La perception de soi et de son corps se réalise à l'aide d'une démarche créative automatique, qui devient le centre d'irradiation d'images d'un corps monstrueux et malade, miroir d'une recherche de soi difficile à mener à bien. Mais ce que Maria Spiridopoulou met encore plus en relief, c'est le métissage de son écriture, c'est-à-dire la capacité verbale et imaginative de Prassinos de créer à l'instar de la libération totale de l'inconscient pour aboutir à un niveau de surréalité en mesure d'englober tous les éléments de la vie. Une écriture féminine qui se construit grâce à l'union des données biographiques et culturelles, et qui se traduit en images et en impressions auditives inédites.

À la fin de notre parcours Mascha Kaléko (1907-1975), d'origine allemande. Une femme qui a fréquenté la bohème berlinoise pendant la crise de la République de Weimar. Amelia Valtolina en brosse un portrait exhaustif de poétesse excentrique de la

non-appartenance, étrangère aux stéréotypes de la littérature féminine et féministe de l'époque. Elle met en relief chez Kaléko les spécificités d'un moi anti-lyrique très original par rapport à la poésie de l'époque. Kaléko dénonce dans ses vers son aspiration à retrouver sa patrie d'origine; son écriture est fortement marquée par le choc de l'exil, à l'origine d'images où le réel et l'imaginaire se confondent et se composent mutuellement. Le réalisme de ses sténogrammes n'est pas à saisir comme s'il s'agissait d'une forme d'engagement politique; ses poèmes passent en revue les lieux et les personnages de la vie quotidienne à Berlin, mettent en relief une humanité sans espoir, chantent la solitude des hommes et dénoncent l'apocalypse de l'Allemagne nazie. Juive, elle sera obligée de quitter l'Allemagne nazie : cet événement est à l'origine de son lyrisme mordant et transgressif, qui se sert d'une langue métisse – l'allemand et l'anglais – dans un style souvent caustique et corrosif.

Dans le cadre d'un état de l'art qui témoigne actuellement d'un intérêt de plus en plus croissant à l'égard de la création au féminin au XX^e siècle, *Le troisième sexe des avant-gardes* s'est proposé de tracer une sorte de topographie européenne des femmes créatrices strictement liée à leurs œuvres, à leurs parcours et à leurs réseaux de relations. Le volume a tenté également de pallier les oublis des organes de diffusion de la littérature et des arts qui n'ont pas suffisamment mesuré au cours du XX^e siècle, les retombées des activités culturelles de ces femmes dans le processus d'élaboration d'identités et de langages nouveaux des premières décennies de ce même siècle. Dans l'espoir d'avoir contribué à redonner vie à des voix trop longtemps oubliées, et fort conscientes d'en avoir négligées forcément bien d'autres, nous souhaitons que ces artisanes du « troisième sexe » des avant-gardes aient regagné la place qui leur appartient de droit, non pas donc « à côté », mais au cœur des ferments et des recherches des avant-gardes historiques européennes.

Nous laissons maintenant la parole à Mme Dacia Maraini. « L'histoire est élaborée et racontée par les vainqueurs [...] Et les femmes ont été toujours du côté des vaincus » : c'est ce qu'elle écrit dans sa belle préface à notre volume, dans la ligne droite de ces quelques mots tirés d'un dialogue lyrique qu'une représentante de notre « troisième sexe » avait écrit il y a presque cent ans : « ai-je perdu – ai-je gagné ? Les battements de mon cœur peut-être, que je retrouverai sur la plage au sable tragique ¹ ». C'est en laissant donc le dernier mot aux femmes que nous remercions ici vivement Mme Dacia Maraini au nom de tous les contributeurs aussi pour l'attention qu'elle a porté à notre projet de recherche dès son début. Son expérience d'écrivaine et de chercheuse toujours attentive aux questions féminines et toujours prête à promouvoir des initiatives vouées à valoriser la figure féminine dans toutes ses expressions nous a servi de modèle pour aller dénicher dans leur cachette des femmes ayant montré non seulement leur talent littéraire et artistique, mais aussi leur grande capacité de lutter contre tout conformisme ordinaire. Merci Dacia.

Franca Bruera et Cathy Margaillan

¹ C. Arnauld, *Jeu d'échecs*, in C. Arnauld et P. Dermée, *Œuvres complètes. Tome I – Céline Arnauld*, éd. par V. Martin-Schmets, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 105.